

JOAN B. LLINARES

Universitat de València

NOTAS SOBRE EL TEMA DEL “DOBLE” EN “*DIE SCHWÄRMER*” DE R. MUSIL

Plauto, Musil y el “doble”

Estas páginas tan sólo intentan documentar la presencia y las modulaciones de uno de los principales recursos teatrales que vertebran el contrastado atractivo de la obra de Plauto que nos convoca, *Anfitrión*. De entre los muchos elementos de la tradición mítico-dramática de la Antigüedad, tan magistralmente aprovechados en la construcción de esa pieza teatral, nosotros subrayaremos un único tema de gran calado antropológico, de fuertes toques trágicos y, por supuesto, de inagotable comicidad, tema que tiene en la citada obra una importancia crucial: el “doble”, esto es, la substitución de la personalidad, la usurpación de la propia identidad por parte de otro sujeto que duplica nuestra forma de ser, de modo que le confunden con nosotros. Plauto lo plantea sirviéndose de las olímpicas figuras de Júpiter y Mercurio, es decir, de dioses pertenecientes al universo mítico-religioso de su sociedad, los cuales interactúan con los humanos valiéndose de sus prerrogativas suprahumanas. En esta ocasión, sin embargo, lo tendremos que rastrear en un contexto socio-cultural y espacio-temporal muy distinto, el de una capital centroeuropea como Viena o Berlín durante los años veinte de este siglo; en un ambiente moderno, burgués, universitario y laico, pero no menos sexualizado; y según la versión de uno de los principales y más radicales representantes de la literatura de genuina vanguardia de aquellas turbulentas y creativas décadas que siguieron a la terrible Primera Guerra Mundial, el austríaco Robert Musil. La sombra del teatro de los

grandes clásicos es, ciertamente, muy alargada, mucho más de lo que se tiende a sospechar, y rebrota y se transforma con una vitalidad que no puede menos que asombrar al más escéptico de los espectadores. En lo que sigue trataremos de mostrar la verdad de esta afirmación, que podría resumirse en una fórmula de los compositores: "variaciones y desarrollos de un tema de Plauto en Musil", siempre que ello no se malentienda presuponiendo que la explotación de esta veta ya agotase la riquísima mina repleta de minerales nobles que nos legó con su texto este gran escritor.

Conviene, no obstante, que hagamos una necesaria advertencia: en sentido estricto, un "doble" es alguien con tal parecido con otro que le puede suplir sin que se perciba la diferencia, como es habitual en el cine, que todos sabemos que es una ficción. Ahora bien, nuestro sistema de creencias tan sólo admite que tal duplicidad pueda ocurrir realmente en contados casos excepcionales, como el de los gemelos univitelinos o el de personas de asombrosa similitud psicofísica -y nuestras comedias los saben explotar-, aunque la ingeniería genética y las posibles clonaciones de seres humanos podrían multiplicar el fenómeno, ya descrito en determinadas publicaciones futurológicas de ciencia-ficción, con problemas muy del gusto de algunos analistas anglosajones -como el caso de los cerebros en una cubeta, que sirve para radicalizar la ardua cuestión de la identidad personal. Desde estas premisas sería inútil buscar "dobles" en Musil, el cual ni escribió ciencia-ficción ni presenta personajes que sean substituidos por otros de idéntico parecido, aunque fuese el producto del maquillaje o de la cirugía estética. Pero podemos darle un sentido más lato al término, ya que un mapa, una maqueta, un cuadro, esto es, un "icono", son también una especie de "dobles" de los originales que copian o representan, como ya Platón explicaba. Un nieto a veces es considerado por sus rasgos como un "doble" de su abuelo, aunque en tales casos no intervenga ninguna suplantación de la personalidad; también solemos decir de dos personas que sean muy similares en sus comportamientos, o en sus gustos e ideas, que resultan una especie de "dobles" la una de la otra -perfectamente sustituibles, por lo tanto-, como a menudo sucede, por ejemplo, entre funcionarios y colegas afines, entre discípulos de un mismo maestro, entre miembros de idéntico partido o secta, etc. etc. Y la literatura romántica está repleta de ejemplos más o menos fantásticos de "dobles", como es bien sabido. En lo que sigue entenderemos el "doble" en esta acepción amplia y metafórica, que alude a múltiples figuras de la duplicidad, la reproducción y las imitaciones.

Este ensayo seguramente parecería bastante obvio si tuviese como punto de referencia esa excepcional obra narrativa titulada *El hombre sin atributos* -o también *El hombre sin cualidades*, o, tal vez mejor, *El hombre sin características propias*, que de todas estas formas ha merecido que se la ha tradujera-, esto es, *Der Mann ohne Eigenschaften*, magno proyecto que, tras largos años de gestación, comenzó a publicarse en 1930, pero en 1942, cuando la muerte le sobrevino a Musil en el exilio, todavía no estaba concluido. La presencia del "doble" sobre todo en la figura de ese par de hermanos que, a partir de la muerte de su padre, se van enamorando mientras rememoran su infancia y conviven bajo el mismo techo en la gran ciudad, Ulrich y Agathe, esta fascinante e inesperada reinención del tema de los "gemelos" constituye un hallazgo que ya ha sido muy elogiado e interpretado por la crítica. Todos coinciden en considerarlo uno de los máximos atractivos, uno de los símbolos y las sorpresas más conmovedoras y apasionantes de esa novela enigmática y descomunal y de la sociedad que con tanta agudeza retrata.

Musil y el teatro

Aquí y ahora, sin embargo, deseamos ampliar la mirada sobre la producción entera de este difícil escritor, que bien merece que se le brinden más atenciones. Para ello -y de acuerdo con el específico contexto de investigación en el que nos hallamos- nos concentraremos en una de sus dos obras dramáticas, en aquella que resume su principal aportación para la escena, ese largo y extraño texto que se titula *Die Schwärmer*, esto es, *Los alucinados*, -según la versión de Pablo Grosschmid publicada por Barral en 1970-, o bien, para ser más exactos, *Los exaltados*, *Los fantasiosos*, o también *Los ilusos*. Así lo propone otro de los traductores de Musil, Jose L. Arántegui, en su versión de los *Ensayos y conferencias* -publicada en Madrid por Visor en 1992-, justamente al abordar el artículo titulado *El escándalo de "Die Schwärmer"*. Esas tres propuestas están en la nota de la página 208. José-Miguel Mínguez -a quien se debe el volumen de la colección "El autor y su Obra" de la editorial Barcanova consagrado a *Musil*, publicado en 1982-, también disiente en la página 157 de la opción preferida por Grosschmid y, aunque reconoce la validez de las sugerencias en favor de *Los ilusos* o de *Los fanáticos*, él propone la de *Los soñadores entusiastas*, o,

sencillamente, la de *Los soñadores*. Y para no propasarnos, acabaremos con la nota 2 de la página 92 del libro *Robert Musil y la crisis del arte* -publicado por Tecnos en Madrid el año 1987-, de Pedro Madrigal Devesa: "En cuanto al título de la obra, *Die Schwärmer*, creo que es mejor traducirlo por *Los exaltados* (en vez de *Los alucinados*, como se ha vertido al castellano), por ser los protagonistas, esencialmente, su propio discurso *exaltado*, lleno de entusiasmo y pasión. Claro que también se podría traducir, igualmente, por *Los soñadores*, personas que se pierden en los sueños, sin hacer pie en lo que se llama la "realidad". O incluso por *Los visionarios*."

Escoja el lector el argumento que prefiera, nosotros podemos remitirnos al original -prescindiendo de momento de ese "doble" que son las traducciones-, puesto que con la mera recopilación de estas diferentes versiones ya hemos conseguido un primer acercamiento al complejo campo semántico que contiene el título de la mejor obra dramática de Musil. Así pues, al atravesar el umbral del título -o de la primera página, o del telón que nos sitúe en el inicio de la representación-, entraremos en un territorio bastante sutil y escurridizo, aquel que pueblan los sueños y las visiones, las fantasías y las ilusiones, los entusiasmos y las pasiones, e incluso los espejismos y las alucinaciones, que no es otro sino aquel en el que mejor nace, crece y persiste el fenómeno del "doble" y la amplia serie de sus derivados. Ese es el peculiar clima de *Die Schwärmer*.

Por todos es bien sabido que Musil no es ningún escritor frívolo que hiciera concesiones a la moda o al éxito fácil, sino todo lo contrario, una de las personalidades artísticas más insobornables y extremas de nuestra centuria. En virtud de su radicalidad y de su veracidad, sea en las novelas, sea en las obras dramáticas, su problemático universo propio, su cosmovisión más genuinamente personal, los dramas más íntimos de su espíritu de científico y de artista surgen y reaparecen con ejemplar constancia en todas y cada una de ellas. De ahí que no resulte difícil trazar paralelismos entre este texto para el teatro y sus famosos relatos y novelas. Nuestra elección tiene, así pues, fundamentos. Sin rebuscar en exceso ni distorsionar la lectura esperamos poder ratificar a lo largo de muchos pasajes la presencia del "doble". De ahora en adelante, en las citas daremos nuestra versión del original alemán y a él nos remitiremos según la edición de Adolf Frisé, publicada por Rowohlt, en Reinbeck bei Hamburg, el año 1995, siempre teniendo en cuenta los resultados del trabajo ya realizado por otros traductores.

Quizá convenga añadir que *Die Schwärmer* no es ningún texto menor, no es ningún compromiso "alimentario", ni se debe a ninguna ocurrencia circunstancial, sino que, por el contrario, esbozado ya en apuntes de su diario de 1908, 1911 y 1912, ocupó las energías del escritor casi en exclusiva a partir de 1915 y llegó a tener unas tres versiones diferentes bastante elaboradas, hasta que Musil optó por una de ellas, la reescribió y salió a la luz pública en una editorial de Dresde en 1921. Por consiguiente, tan sólo su portentosa novela inacabada requirió una gestación tan larga y le mereció una dedicación tan sostenida: de hecho ambas comparten una misma atmósfera, un conjunto de cuestiones, unas obsesiones y unos personajes similares, como si la obra para el teatro fuese, en fin de cuentas, una primera versión sobre el escenario de su inconfundible y personalísimo cosmos creativo. Tampoco hay que olvidar que Musil escribió por entonces varios importantes ensayos de crítica teatral y de reflexión teórica sobre la necesaria revolución en la escritura para la escena tras el agotamiento de las fórmulas realistas y expresionistas, sobre el trabajo de los actores, sobre las incidencias que acarrea la innovación del cine, sobre los mejores estrenos de sus colegas vieneses y berlineses, etc., lo cual confirma la seriedad de su intempestiva propuesta. Las reseñas y comentarios que el texto mereció fueron elogiosos. En 1923 obtuvo el prestigioso premio Kleist. A pesar de estos avales, ningún director se lanzó a ponerla sobre las tablas hasta 1929, pero se hizo recortándola y sin los adecuados preparativos, con lo cual se la retiró de los escenarios y quedó reducida durante décadas a mero "teatro para ser leído". Tan sólo mucho más tarde, en 1955, y sobre todo durante el centenario del nacimiento de su autor, en 1980, las nuevas escenificaciones demostraron una vez más el acierto y el calado de ese gran lector de Nietzsche, que también tuvo que sufrir en propia carne lo que significa ser un escritor póstumo, un solitario viviseccionador que diagnostica y alumbró futuros.

"Die Schwärmer" en sinopsis: *dramatis personae*

Veamos a grandes líneas las circunstancias y los personajes de la acción dramática. Los tres actos suceden en una casa situada en las cercanías de una gran ciudad. Esa mansión es la propiedad familiar que está siendo habitada por Maria, que parece ser la hermana mayor, y su esposo Thomas. En ella vivieron antes sus padres y su hermana Regine, incluso mientras ésta estuvo

casada con su primer marido, Johannes, ya fallecido, pero desde que se volvió a casar, esta vez con Josef, vive con él en su domicilio particular. Ambas hermanas son morenas, si bien Maria es más grande y pesada. Thomas, su marido, es hombre de menor estatura, delgado y nervudo, y desde hace unos diez años trabaja como profesor contratado, es decir, que aún no ha ganado unas oposiciones y no posee todavía el estatuto de funcionario. Tanto ellos como Regine tienen entre veintiocho y treinta y cinco años, mientras que el segundo marido de ésta, Josef, alto, enjuto y con una prominente nuez de Adán, ya pasa de los cincuenta y ha logrado ser catedrático de Universidad y alto funcionario del Ministerio de Educación. Las dos hermanas carecen de profesión.

Anselm, de cuyo estado civil tan sólo sabremos que está casado y que no se quiere divorciar, es un buen amigo de infancia de esa casa y el gran amigo de Thomas, con quien también comparte, pero agravada, su insegura situación laboral de profesor interino, ya que sólo trabajó como docente durante un curso y desde entonces, hace ya ocho años, continúa inestable. Dotado de gran facilidad de palabra, su rostro, a diferencia del de su amigo, que puede pasar inadvertido bajo una frente muy ancha, está agraciado con rasgos de enorme fascinación. Su atractivo y su sensualidad marcan el desarrollo de la obra, que comienza cuando Anselm conquista a Regine y tiene relaciones con ella, es decir, cuando ésta -si lo formulamos jurídicamente- se ha fugado de casa en flagrante adulterio con él, y su marido, el catedrático Josef, ha contratado a un detective para que lo pruebe documentalmente y se proceda cuanto antes a la pertinente separación matrimonial. La peripecia se complicará al acabarse esa pasión, cuando la otra hermana, Maria, deslumbrada por sus requerimientos, se enamora de Anselm y deja atrás su matrimonio, lanzándose a un encuentro más o menos decisivo con quien ha sido el íntimo amigo de su esposo y el anterior amante de su hermana. Después de estas aventuras -aunque las aguas retornen a su cauce, como parece lo más probable-, ya nada podrá ser como antes.

Además de este quinteto protagonista -formado por los matrimonios de las dos hermanas, el de Maria con Thomas y el de Regine con Josef, y sus respectivas crisis provocadas por los amores que entablan con el amigo Anselm-, en la obra intervienen en contrapunto otros dos personajes, la señorita Mertens, licenciada en Filosofía y candidata a un puesto de profesora, y el detective privado Stader, contratado por Josef, que es el propietario de la agencia en la que trabaja y a la que le ha puesto el

pretencioso nombre de "Newton, Galileo & Stader". Ambas figuras colaterales tienen aspectos disimétricos, la señorita Mertens es bonachona, tiene cara como de cartapacio y anchas posaderas, producto de sus muchas horas de oyente en las aulas y seminarios, mientras que Stader fue en su juventud un buen mozo y ahora ya se ha convertido en un eficiente profesional, después de haberse fogueado y de haber pasado por diversos oficios y experiencias.

También estos personajes guardan cierta relación con la familia y la casa de las dos hermanas protagonistas: la señorita Mertens es una aliada del profesor Josef y una especie de vieja conocida de todos que intenta que el trauma del adulterio y de la consiguiente separación entre su querido colega universitario y su estimada amiga Regine se desarrollen de la mejor manera posible. El detective Stader ambiciona que su empresa tenga reconocimiento por parte del estamento universitario y para ello está dispuesto a brindarle una notable participación como socio y director de investigaciones al inteligente doctor y eminente científico Thomas, inminente catedrático según todos los pronósticos. Ha concebido ese plan porque también es un antiguo conocedor íntimo de la familia, ya que trabajó en ella de criado durante su juventud y hasta tuvo cálidas relaciones amorosas con Regine en una delicada época de la vida de ésta, durante su transitoria viudedad. Pero no acaban aquí las cosas: por la forma de saludarse y de acariciarse, en alguna medida se insinúa que también Thomas es -o quizá puede ser- otro íntimo de su apasionada y desafortunada cuñada, con lo cual estamos ante una compleja trama que casi todos conocen al detalle y en la que los dúos, los tríos y las rupturas reproducen ese adulterio central de Anselm y Regine que reclama la atención principal, las pesquisas detectivescas y los intentos de arreglo satisfactorio.

Así pues, la obra escenifica una problemática situación que ya ha tenido más de una versión anterior muy similar y que, hacia el final de la obra, tornará a repetirse en una nueva -o nuevas- variantes. Parece, por lo tanto, que las crisis de las parejas fuesen estructurales y que cada una de ellas reiterase un mismo modelo general deficiente que se va copiando, que se duplica y se vuelve a duplicar reproduciendo su fracaso, como ya nos lo decían mil y una obras de la pasada centuria que describen el consabido problema, casi siempre con personajes femeninos en el primer plano. La grandeza de Musil en este texto se manifiesta no precisamente en la constatación de las insatisfacciones y en la consiguiente ruptura de alianzas y amistades, como si la existencia de las infidelidades tan sólo corroborase el cumplimiento

impersonal de elementales leyes estadísticas en torno al matrimonio burgués, sino en la finura con la que dibuja una serie de concreciones de estas tragicomedias en su tiempo y en su sociedad. En ellas es donde se perfilan con todas sus aristas diversas siluetas del tema del “doble”, que luego enumeraremos. Desde esta perspectiva de análisis *Die Schwärmer* se convierte en una riquísima fenomenología de dicho tema, en una detallada disección de sus diversas ejemplificaciones y en una no menos lúcida metodología crítica de las formas de tratarlo. Pero antes de exponerlas quizá convenga narrar lo que sucede en el escenario.

¿Teatro minimal? ¿Eliminación de la intriga? ¿Tedio en la escena?

Deseamos recomponer con cierta minucia los nudos que conforman los tres actos de esta obra de teatro, en primer lugar, porque es muy poco conocida y su traducción hace años que está agotada, y, en segundo lugar, porque sobre ella suele pesar la acusación de que anula el drama, de que en ella no pasa nada, de que es una fallida experimentación límite, producto de transitorios momentos de una vanguardia que maltrataba a los espectadores. Günter Blocker, por ejemplo, en *Líneas y perfiles de la literatura moderna* dice que probablemente sea *Die Schwärmer* “el intento más radical de desmaterialización que hasta ahora conoce el teatro moderno. El que este intento haya resultado casi baldío se debe a la venganza de la despreocupación argumental de Musil. Incluso un material que sólo debe servir de pretexto ha de ser consistente. Para dejarse disgregar en procesos intelectuales debe ofrecer una resistencia adecuada. La manoseada temática a lo Ibsen de *Die Schwärmer* no lo consigue... En vez de poblar gloriosamente la escena con el espíritu, la vacía” (Madrid, Guadarrama, 1969, p. 311). Por desgracia, esta obra no se había representado como Musil la imaginó y durante décadas -este comentario crítico es de 1961- no se pudo captar la insoportable tensión creciente que se va fraguando tanto sobre la escena como en la persona que asiste a sus desarrollos y desenlaces.

La acción empieza por la mañana, una hermosa mañana de verano, cuando en la casa familiar algunos personajes todavía duermen, mientras que Regine, que unos días antes ha acudido allí en la sospechosa compañía de Anselm, ya se halla en plena conversación con la señorita Mertens. El espectador ha de ir recomponiendo fragmento a fragmento el mosaico de la

situación, al hilo de los poéticos y encendidos diálogos que escucha. Parece ser que Thomas, el marido de Maria, le envió en seguida una carta a su cuñado Josef, en la que le comunicaba esa delicada visita, que quizá podría tener un lado positivo, liberar definitivamente a Regine de los recuerdos que todavía la atan al espectro de su difunto marido Johannes. Josef ha contestado a la misiva con una nueva carta que acaba de llegar, cuyo airado texto, en lo que respecta al abandono del domicilio conyugal por parte de su esposa Regine y a esa visita a la casa de su hermana en la adúltera compañía de Anselm, está por lo visto lleno de amenazas: puede presentar una demanda judicial y, en tal caso, que los afectados se atengan a las consecuencias. Engarzándose con los diálogos que la posterior presencia de Maria, Thomas y Anselm desencadena, esta carta reciente va pasando por diversas manos y suscitando diferentes comentarios, en los que juega un cierto contraste la intervención de la bienintencionada señorita filósofa. Una educada petición de divorcio por parte de Regine parece que resolvería las tensiones, así como el inmediato abandono de la casa, ya que para Josef ese albergue no es sino el encubrimiento de un rapto y de un adulterio que le están afectando. Pero nadie se decide a entablar la apremiante conversación con el señor catedrático que quizá le aplacase los ánimos ni a aceptar sus inflexibles requisitos. Thomas, que sabe un secreto que podría comprometer la imagen pública de su cuñado en un asunto en el que éste es completamente inocente, propone contratar a un detective y a un buen abogado para asustarlo y negociar con él, pero tampoco consigue que se le secunde en propuesta tan inmoral. Intuimos que su anterior carta reconociendo la estancia de Regine y Anselm en su casa pretendía ayudar a su cuñada casándola de hecho con éste, con su querido y estimado Anselm. Poco a poco Thomas va comprendiendo que este proyecto es agua pasada y que su antiguo amigo cada vez se desinteresa más por Regine y se interesa más por Maria, con quien desde que aparece en escena mantiene seductores diálogos siempre que puede. El acto acaba con la visita que Stader le hace de incógnito a Regine y en la que manifiesta que él es el nuevo detective que Josef ha contratado para reunir pruebas que puedan avalar su demanda. Ese antiguo criado y amante de la atormentada mujer le descubre entonces que, mediante los robos y artimañas que él ha ejecutado, su marido Josef va a tener en sus manos varias cartas de Anselm y hasta la agenda privada en la que ella anotaba los detalles de su nueva pasión. Cuando Anselm la vuelve a encontrar, ella le informa que en esos momentos un detective le estará entregando a su marido esos comprometedores documentos.

El segundo acto empieza al anochecer, en el vacío gabinete de trabajo de Thomas. Maria charla con Anselm: la creciente simpatía que siente por este amigo le lleva a confesarle que su marido ya se ha entrevistado con Josef y ha conseguido que éste le entregue una cartera con aquellos peligrosos documentos que el detective le proporcionó. Esa cartera ahora se encuentra bajo llave en uno de los cajones del escritorio. Pero ellos dos no consiguen abrirlo a pesar de repetidos intentos con diferentes llaves y con una navaja, mientras hablan sobre Regine y la oyen gritar. Entonces aparece Thomas, que, al verlos, sufre un fuerte ataque de celos. Tanto los diálogos entre Anselm y Maria como los de ésta con Thomas abordan la inexplicable alucinación que Regine sigue sufriendo por la irremediable ausencia de Johannes, su anterior marido ya muerto. Esa extraña fantasía les replantea sus respectivas vidas y formas de amar, rutinarias o versátiles, pero insatisfactorias. De repente, Josef se presenta en la estancia, Thomas saca la cartera del escritorio y, al recordar las confesiones que contienen los diarios de Regine, ambos debaten sobre el enigma de la añoranza que ella sigue sintiendo por su primer marido y sobre los móviles y el sentido de las anotaciones tan desinhibidas de su agenda cuando narran la relación con Anselm. Pronto recaen todas las culpas de la desgraciada situación en este amigo tan seductor, cuya ambigua personalidad motiva una encarnizada discusión. Josef se ausenta enfadado. Maria, que mientras tanto ha estado hablando en otra sala con Anselm, regresa y pide que se le entregue la cartera. Thomas no puede soportar el creciente influjo que su antiguo amigo ejerce sobre su esposa y lucha por combatir la seducción que ésta vive. La distancia entre los esposos cada vez se acrecienta. Anselm entra con precipitación solicitando una entrevista con Maria; Thomas accede, los deja a solas y se va en busca de Josef, pero pronto, después de que se escuchen gritos, tumultos y ruidos, se introducen en la estancia la señorita Mertens, Regine, Thomas y Josef, quienes le piden a Anselm que, como primer paso para la curación de la pobre enferma Regine, él debe desaparecer cuanto antes de la casa. Como medida de fuerza le enseñan algunas hojas de los documentos que les agenció el detective, pero las cortantes intervenciones de Regine difuminan el efecto: ella sabía lo que se hacía, lo que más le preocupa no es su fracaso personal, sino el que presiente que le sobrevendrá a su hermana. Maria no lo admite y niega cualquier compromiso con Anselm, recriminándole también con acritud a éste su egoísta forma de comportarse con Regine. De repente, intentando combatir la desilusión que se ha apoderado de Maria, Anselm

coge la navaja y quiere suicidarse clavándosela en el pecho, pero antes de lesionarse se desploma. Entre gritos e insultos retorna en sí, y todos le recomiendan que duerma esa última noche en la casa, pero que mañana temprano la abandone sin falta. Perpleja, la señorita Mertens también desea marcharse. Finaliza este acto con el cansancio y el reposo nocturnos.

El tercer acto comienza al amanecer del día siguiente. Thomas, que ha pasado la noche relejendo los papeles que contiene aquella incriminatoria cartera, entabla una fantasmagórica conversación con Regine, ambos en bata de noche, en la que repasan lo sucedido y exponen su mutua y desolada situación. La belleza de la salida del sol les insufla nuevas fuerzas e ilusiones. Maria, que tampoco ha podido dormir, se suma al diálogo, preocupada por la salud de su hermana, cubriéndola con un chal y disponiéndose a preparar un té para el desayuno. Los tres repasan sus biografías desde la infancia: en ellas resurge imparable la desazonante presencia de Anselm y la íntima inseguridad desde la que intentan reconstruir sus vidas en una época cuyo diagnóstico confirma que ya ha acontecido en ella aquello que -para decirlo en pocas palabras- Nietzsche llamaba la "muerte de Dios". Regine se ausenta un momento y retorna excitada con la noticia de que Anselm ya se ha marchado, pero le ha dejado una nota a Maria en la que le comunica que la estará esperando en el centro de la ciudad hasta el mediodía del próximo día. Las solapadas tensiones entre las dos hermanas, Maria y Regine, fascinadas por el atractivo de un mismo hombre, y entre Thomas y Maria, los esposos de ese tambaleante matrimonio, comienzan a exteriorizarse, cada vez con mayor crudeza. Los proyectos posibles se verbalizan y se analizan según las diferentes perspectivas de los interlocutores: retornar con Josef, reencontrarse con Anselm, marcharse las dos hermanas con él, unirse Thomas con Regine, etc. Aparecen entonces Josef y Stader, que reclaman su cartera porque ahora quieren deshacerse de los documentos y echar tierra al asunto, convencidos de que todo ha sido un mero trastorno patológico de la enferma Regine, provocado por la delictiva conducta del peligroso Anselm. Maria vacila sobre lo que debe hacer y, al final, toma la decisión de marcharse. Stader aprovecha unos momentos de soledad para proponerle a Thomas la colaboración con su empresa "científico-investigadora" como nueva actividad profesional. No obstante, al inseguro intelectual sólo le preocupa lo que pronto puede estar sucediendo en la estación entre Anselm y Maria. La tensión se aligera con la presencia de Josef con un pliego de papeles de la cartera que desea empaquetar y lacrar. Thomas aprovecha las circunstancias para contarle a su

cuñado el viaje de Maria y el vuelco que ello conlleva en el plexo de la situación. El alto funcionario, que no sabe vivir sin orden y “sólidos principios”, arremete contra su cuñada y contra el “canalla” de Anselm, pero Thomas no le secunda en tales ataques, sino que, todo lo contrario, legitima y alaba la vitalidad, la juventud y el riesgo de su ex-amigo y su -quizás- ex-esposa, en exaltados comentarios que cuestionan la esterilidad de la opción de vida del prepotente funcionario ministerial. Éste, airado, rompe las relaciones y se va. El final es un desencantado y lírico dúo entre Thomas y Regine, en el que reconstruyen lo acontecido en esos quince años que les separan de los sueños de su juventud y en el que rozan la desesperada ilusión de formar una pareja o, en todo caso, de ayudarse en su soledad. La precipitada salida de Regine deja una última incógnita: el posible riesgo de su suicidio, o de un nuevo compromiso, esta vez con el zarandeado Thomas, que corre tras ella para estar a su lado. Cae entonces el telón, pero la historia sigue viva en la memoria del espectador, cada cual se proyecta en lo que acaba de contemplar, ejercitando sobre otras vidas lo que también lleva a cabo con la suya propia: imaginar continuidades posibles, crear realidades, generar un futuro abierto, o reafirmarse en el convencimiento de que siempre queda esa salida que elimina de un trazo las restantes, el suicidio.

Una vez presentada este panorama de la obra, podemos centrarnos ya en el tratamiento musiliano del tema que nos interesa. He aquí algunos apartados que, en nuestra lectura, constituirían sus “*materiales para una fenomenología del “doble”*”:

I. El “doble” y la autobiografía: la identidad y el tiempo, la juventud y la madurez

El “doble” tiene que ver, en primer lugar, con uno mismo, con la propia biografía y la propia personalidad: nadie tiene que venir desde fuera a usurpárnosla, porque nosotros mismos nos desdoblamos, nos interpelamos, nos recordamos distintos o nos deseamos diferentes mediante esta imprescindible figura, a la que a veces se le ha llamado nuestro *alter ego*. Así lo ejemplificaba Borges desde la composición en diálogo de ese relato autobiográfico de *El libro de arena* que se denomina precisamente *El otro*, donde dice que “al recordarse, no hay persona que no se encuentre consigo

misma". En efecto, si repensamos nuestra identidad en la dimensión del tiempo, nuestra infancia, el hecho complejo de haber sido antes unos niños, esa primera etapa que perdura en la memoria a través de determinados recuerdos, ya es un "doble" nuestro que, de alguna manera, nos reproduce, pero no en nuestro ser actual, sino en la reconstruida figura de aquello -en cierto modo idéntico y en cierto modo diferente- que fuimos como infantes. Lo mismo podemos decir -y para Musil con más motivos si cabe- de la juventud. Esta tensión entre lo rebelde y lo acomodaticio, lo joven y lo viejo, lo abierto y lo cerrado -o lo inicial y lo conclusivo- es sumamente decisiva en la cosmovisión del escritor austríaco y en su rupturista teoría de las generaciones.

Este "doble" autobiográfico posibilita y desencadena una relación crítica con el presente: esa es una de sus principales aportaciones, sobre todo a través de sus reapariciones mediante los recuerdos que conservamos y reelaboramos de la juventud pasada, mejor dicho, del idealismo que nos abrasaba durante aquella etapa que, desde la edad adulta y la madurez, se rememora a menudo con una inconsolable sensación de pérdida y de dolor. Por ejemplo, Thomas ya reconoce en el Acto I que esos grandes amigos de infancia y juventud que fueron Anselm, Johannes y él mismo, en aquellos momentos juveniles creyeron ser "hombres nuevos", hicieron planes para arreglar el mundo y lo cuestionaron todo, sentimientos, leyes y autoridades, sin arredrarse ante las contradicciones. Entonces en ellos "lo humano se encontraba con toda su prodigiosa, inexplorada y eterna posibilidad de creación" (p. 10). Pero con la edad se difuminó ese idealismo radical y comenzaron las acomodaciones. Más adelante, en un tenso intercambio de opiniones con su amigo Anselm sobre el papel de las teorías en la vida, Thomas afirma: "Cuando éramos jóvenes también forjamos teorías. Cuando éramos jóvenes sabíamos que todo aquello por lo que los viejos viven y mueren "en serio", espiritualmente es terriblemente aburrido y hace mucho tiempo que está acabado. Que no existe virtud ni vicio que pueda compararse en ansia humana de aventura con una integral elíptica o un ingenio volador. Cuando éramos jóvenes sabíamos que lo que de verdad sucede no tiene ninguna importancia comparado con aquello que podría suceder. Que todo el progreso de la humanidad se halla en lo que no sucede. Sino que se piensa; su incertidumbre, su entusiasmo. Cuando éramos jóvenes sentíamos que las personas apasionadas no poseen sentimientos, ¡sino informes y desnudos torrentes tempestuosos de fuerza!" (p. 26).

La propia juventud, por lo tanto, es nuestro mejor “doble”, el clamor insobornable que nos mantiene alterables y vivos, la palanca que todavía nos puede mover hacia sendas vírgenes. No se necesitan demasiados conocimientos de la biografía de Musil, de la conmoción que supuso la primera gran guerra mundial para toda su generación, de su estricto compromiso estético con el arte de la escritura y de sus lacerantes fracasos económicos - como la fallida escenificación de *Die Schwärmer* sin ir más lejos- para descubrir en esta variación del “doble” un inequívoco eco acentuado de su VOZ.

Ese “doble” que de nosotros mismos tenemos -y que también somos- está, así pues, íntimamente relacionado con la persistencia de nuestra identidad personal -seguimos siendo aquel que fuimos-, en las reivindicaciones de nuestra idiosincrasia, avalada por toda una biografía, esto es, en la constitución de nuestra autoestima, y con nuestras esperanzas de modificación de nuestra forma de ser y de comportarnos, como hemos dicho. De entre todas estas sugerencias deseamos insistir en la importante función que cumple en los intentos de ganar distancias sobre nosotros mismos para poder de esta manera obtener una imagen de lo que somos y nos diferencia de los demás, es decir, en nuestro autoconocimiento, que es siempre dinámico, autocrítico y proyectivo. Por ejemplo, ya al inicio de la obra Regine le plantea a la generalizante y empirista señorita Mertens su creencia en fuerzas y poderes personales ocultos, que ella piensa que posee, y le habla de su fe juvenil en posibles desarrollos agraciados de la propia persona -por ejemplo, la deseada maduración y transformación de la voz, que entonces podría embellecerse y musicalizarse-, o de la grata vivencia de hallarse bajo los efectos de una inexplicable sensación flotante y misteriosa de sí misma (p. 6).

Repárese en la necesidad que se siente de hablar con otros de estas creencias sobre la propia persona: nuestro “doble” no se construye en mero soliloquio, sino que es un producto dialógico; lo percibimos en nuestros recuerdos y sueños, pero en ellos también aparecen los demás, o, en cualquier caso, los “dobles” que conservamos de sus personas, en especial de aquellas que pertenecen a nuestra misma generación. Más aún, nuestro “doble” tiene perfiles definidos y aumenta su propia percepción gracias al conjunto de interacciones vivas que mantenemos día a día con los otros, a las ilusiones que ellos nos saben descubrir y alimentar: de ahí las preguntas de Regine y las referencias a los amigos en el recuerdo sobre su juventud por parte de Thomas. En seguida lo veremos con mayor detalle.

II. El "doble" y los sueños, las ilusiones y los proyectos

Es imposible comentar el tema del "doble" sin aludir a los sueños, como hemos indicado. Bastaría que recordáramos la estricta coetaneidad de la escritura de esta pieza y de varias de las obras de madurez de Sigmund Freud, a cuyo psicoanálisis hay directas alusiones (p. 35). Para ahorrar palabras, deseamos transcribir un fragmento de otro vienés del momento, también médico y escritor, Arthur Schnitzler, cuyo *Relato soñado* (*Traumnovelle*, escrito entre 1921 y 1925, publicado en 1926) aborda en un pasaje la cuestión que nos ocupa y lo hace en forma similar. Dice así: "Nada, nadie le importaba. Sentía una ligera compasión de sí mismo. Muy fugazmente, no como un propósito, le vino la idea de hacerse llevar a cualquier estación, marcharse, a donde fuera, desaparecer para todos los que lo conocían, reaparecer en alguna parte en el extranjero y comenzar una nueva vida como un hombre nuevo, distinto. Recordó algunos casos patológicos extraños, que conocía por los libros de psiquiatría, de las llamadas vidas dobles; un hombre desaparecía súbitamente de una vida totalmente normal y volvía después de meses o de años, sin recordar dónde había estado durante este tiempo, pero más adelante lo reconocía alguien que se había encontrado con él en alguna parte en un país lejano, sin que el que había vuelto recordara nada. Evidentemente, tales cosas eran raras pero, de todos modos, estaban probadas. E indudablemente, de una forma más débil, debían de experimentarlo muchos. ¿Por ejemplo al volver de un sueño? Desde luego, se recordaba..." (Traducción de Miguel Sáenz. Barcelona, El acantilado, 1999, pp. 109-110).

Así como nuestra propia sombra nos acompaña, o nuestra propia imagen en la superficie de un lago, o ante un espejo -o en un cuadro, o desde una fotografía-, así también nos aparecemos, nos manifestamos y nos tornamos perceptibles a nosotros mismos, además de en los recuerdos, en los sueños mientras dormimos, en las fantasías y en las visiones que de nosotros tenemos incluso durante la vigilia, cuando soñamos despiertos, cuando parece que nos ausentemos de donde estamos y nos imaginamos viviendo otra vida en otro lugar y con otra compañía, y, por descontado, en circunstancias especiales, por ejemplo, durante la enfermedad y las alucinaciones, tras ingerir alcohol o fumar marihuana, en las locuras más o menos momentáneas y transitorias que nos atraviesan, en el fragor de acalorados y determinados debates, bajo la seducción y el encanto de ciertas personas, etc. En acertada frase de Musil -puesta en boca de Thomas-

“cuando del capullo surge vertiginosa la mariposa del éxtasis humano”, siendo así que tenemos constancia -aunque ahora estén vacíos- de la existencia de múltiples capullos, a saber, las fiestas, el baile, la divina ebriedad, el enamoramiento, etc. (p. 15). En cierto modo, *Die Schwärmer* es un recorrido por algunas figuras de “doble” que los humanos de su tiempo soñaban para poder vivir y, sobre todo, para transformar sus vidas.

En esta obra suelen soñar -esto es, no “tener pesadillas al dormir”, sino soñarse en otro lugar viviendo una nueva vida, aunque ello no suceda mientras se está dormido- aquellos personajes que están insatisfechos con su situación y al mismo tiempo comienzan a notar que les crecen las alas de un nuevo amor y de una nueva humanidad. Por ejemplo, Maria (p. 18) y Anselm (p. 20), con formulaciones explícitas. Por el contrario, quienes les observan, como hace Thomas mirando el exterior dormido de su esposa, tan sólo perciben que están descasando, ausentes, con la boca abierta, incapaces de participar en un diálogo, cerrados a cualquier interpelación (p. 19). En aquellos sueños la cotidianeidad puede sufrir una paradisiaca transformación. A veces se es tan arrogante y poderoso -dice Anselm- como en un sueño (p. 22). He aquí, pues, una posibilidad de detectar las ansias y los deseos, de que tome forma ese misterio desconocido que nos constituye, y que Musil, en nuestra opinión, no limita a lo que fue la materia predilecta de los análisis de su coetáneo Freud, sino a ese “doble” más integral al que ya aludía Calderón en el mismo título de su obra *La vida es sueño*.

A veces, como es bien conocido, los sueños ya no nos tienen a nosotros mismos de protagonistas, sino que tienen que ver con la imagen que tenemos de otras personas, es decir, en ellos aparecen los “dobles” que guardamos en nuestra imaginación de las personas con las que convivimos. Esas imágenes a veces desencadenan una reacción misteriosa y transformadora que se denomina amor, el cual también puede transmutarse en sus contrarios, bien sea en la modalidad del odio o la envidia, bien sea en la de los celos. Musil presenta muchos ejemplos de estas transformaciones en esta obra.

III. El “doble”, el amor y los celos

Como sabe todo conocedor del teatro de Plauto, la figura del “doble” es la fuente principal de esa enfermiza sombra del amor que son los celos. Lo mismo sucede en *Die Schwärmer*, en especial cuando esta figura adopta la

imagen de uno de los antiguos amantes de la propia esposa, y más aún si es la del amante con el que se cree que acaba de estar, o con el que ella se ha fugado. He aquí el tópico central, el más clásico y conocido, el explotado por Plauto como juego de los dioses para risa y quebranto de los mortales. Musil lo ejemplifica con gran plasticidad, a la vez que, a contraluz, apunta su peculiar concepción del amor. Por ejemplo, al notar Regine los celos que empieza a sentir Thomas por Anselm apenas cae en la cuenta de que éste ya ha dejado de interesarse por ella y está seduciendo a Maria, su esposa, la cuñada le dice que para ellas dos, amigas suyas desde la infancia, tanto Anselm, como Thomas, como Johannes, eran casi lo mismo, y que, de hecho, su hermana se casó con Thomas y ella con Johannes por pura casualidad. Pero, una vez consumadas, esas bodas han marcado las cartas: ahora aquél "ve cómo otro hombre camina dentro de su único traje, que además ha regalado: ahí *está* el misterio"(p. 17). No se puede decir con menos palabras y con más acierto la condición eminentemente corporal del "doble" como fuente de los celos: otra persona reviste nuestro traje.

Sobre el amor, los personajes del teatro de Musil mantienen opiniones muy alejadas de las habituales, que suelen ser bastante edulcoradas, espiritualizantes y optimistas. Ello no significa que lo consideren irrelevante, al contrario, lo redefinen desde otros contextos y sin fáciles concesiones, pero haciendo intervenir la figura del "doble" como sueño-despertar o fantasía materializada. Por ejemplo, Regine se manifiesta como sigue: "¡El amor no es amor, jamás! ¡Un encuentro corpóreo de fantasías, eso es lo que es! ¡Una transformación de... sillas... cortinas... árboles... en algo para la fantasía... con un ser humano en el punto central!"(p. 17). Y el atribulado e inteligente Thomas habla así: "Cuando hace tanto tiempo que se está casado, y siempre se anda a cuatro pies, y siempre se hace una respiración doble, y todos los pensamientos se piensan dos veces, y el tiempo entre los asuntos fundamentales está ocupado por el doble de asuntos secundarios: entonces es natural que a veces se ansíe volar con la rapidez de una flecha hacia un espacio de aire puro. Y uno se despierta por la noche, sobresaltado por la propia respiración que, sin que uno intervenga, está a punto de extinguirse poco a poco. Pero no se levanta. Ni siquiera se incorpora. Y allí todavía yace otro igual, envuelto en carne. Sólo entonces comienza el amor" (p.17). Y también comienza el odio, claro está, porque el otro, con su barba sin afeitar y las diferencias de peso y de tamaño, parece como un cuchillo que siempre se te cruzase en el camino (p. 18). Sólo entonces puede comenzar el amor,

piensa Thomas, mientras que Maria interpreta la situación descrita como el final del amor, como el triste despertar de un bello sueño. Su marido insiste, para él el amor es lo único que no puede existir entre un hombre y una mujer como estado propio, es un despertar, un rayo, una ebriedad, como los que él vivió al descubrir que su esposa, esa amiguita de infancia, había crecido y se había convertido en algo tan grande e inconmensurable como el mundo. Entonces, añade, “todo lo que me rodeaba, nubes, personas, proyectos, todo estaba cercado una vez más por ti, como cuando al oír el pulso de la madre se escucha en el trasfondo el latido del corazón del niño que guarda en su seno. El milagro de la apertura y de la unión se había consumado.” Pero ahora ya nos hemos despertado. ¿Qué somos? “Masas de grasa, esqueletos; cosidos dentro de un saco de piel impermeable a los sentimientos. El éxtasis se esfuma. Pero será lo que nosotros hagamos de él. Sólo allí radica la verdadera rudeza humana (*Herbheit*, esto es, su juventud, su sabor agraz de vino joven), todo lo demás es empequeñecer las cosas con exageraciones” (p. 18).

IV: El “doble” y la familia: los hermanos, primos y amigos

Otra versión del “doble”, central en esta obra de Musil, es el de los hermanos, término que tiene un uso propio y una serie de acepciones analógicas de gran interés. En rigor, el único caso estricto de esta figura es el de las dos hermanas Maria y Regine, que son las que merecen el adjetivo en propiedad. Pero es frecuente el uso de ese mismo adjetivo para referirse a esos dos inseparables amigos de infancia, juventud y profesión que son Thomas y Anselm, los cuales se autodenominan “hermanos” en una primera acepción metafórica que refuerza su gran amistad y su dúo excepcional, reflejo en cierto modo del formado por las dos hermanas. También sirve para calificar las relaciones que unen entre sí a los diversos miembros de estos dos dúos que hemos citado, sobre todo cuando sus componentes se quieren referir al trío familiar formado por Thomas, Maria y Regine, puesto que todos ellos son, como hemos dicho, viejos amigos íntimos desde la infancia; son, además, primos, así se llaman también a veces, e indican que los padres de Maria y Regine acogieron a Thomas cuando éste se quedó sin padres, le trataron como hijo y le educaron en el seno de su familia; si sólo dos de ellos, Thomas y Maria, han sido los afortunados que se han unido en matrimonio, parece que lo hubieran hecho por pura casualidad y, además, el trato familiar

entre los tres, compartiendo la misma casa, les resulta, para ellos mismos, fraternal, es como el existente entre "hermano y hermana", como dicen de sí Thomas y Regine (p. 8), en una segunda acepción metafórica del término. Habría que añadir que Josef les ha protegido como un padre substitutorio, tal y como se lo prometió en el lecho de muerte al padre de Maria y Regine (p. 96). De hecho la rebelión que viven contra esa figura mayor, poderosa, legalista e inflexible de Josef insinúa su necesidad de ganar distancias con respecto a la simbólica figura del padre, el modelo del orden, la ley, el dinero, la moral pública, la religión establecida y las instituciones del Estado. Esto evidencia que Josef es otro "doble", aquel que reproduce la imagen paterna.

En este momento queremos subrayar la primera y más fuerte de estas acepciones, la que atañe a esas dos mujeres que tuvieron los mismos padres, vivieron en el mismo hogar, comparten las venturas y desventuras de un mismo estado civil, el matrimonio, y, para completar su duplicidad, durante la acción dramática hasta sufren la seducción de un mismo amante. Tanta cercanía, tanta similitud, y -si se nos permite, ya que hay cierto fundamento textual para decirlo- tanta "gemelidad", las torna irreconocibles en su idiosincrasia particular y personal. De ahí sus mil y una comparaciones, a menudo llenas de odio y de envidia, tratando de impedir que se las enamore, que alguien demuestre preferencias incompatibles. Hay incontables citas en este sentido a lo largo de la obra, en la que ambas hermanas se prodigan demasiados insultos entre ellas, ya que sufren demasiadas pérdidas también.

Las anotaciones que al presentarlas nos da el escritor ya insinúan un primer juego de espejos entre ellas, una primera versión del tema del "doble" de las gemelas, puesto que si bien Maria mueve su cuerpo como una melodía lentamente interpretada, Regine es más indeterminable e indefinible, sus contornos son mucho más imprecisos: parece que en ella se reencarnase aquella célebre cita del filósofo presocrático Empédocles en alusión a la transmigración de las almas -yo ya he sido antes un muchacho y una muchacha, un arbusto, un pájaro y un mudo pez de mar, tal y como el profesor Ernesto La Croce traduce el fragmento DK 31 B 117-, ya que Musil la presenta explícitamente como "muchacho, mujer, criatura fantasmagórica (o cosa de ensueño y de magia, *Traumgaukelding*) y maligna (o astuta) ave encantada". Maria y Regine son, por lo tanto, como la música y la prestidigitación, como una melodía y una figura onírica respectivamente, una especie de espectros sonoros, semi-reales y semi-fantásticos a la vez: criaturas de ficción, "dobles" para el espectador.

Una y otra vez se recuerda en la obra que prácticamente todos sus protagonistas son amigos desde que eran niños. Ahora bien, el eje amistoso principal lo conforman Thomas y Anselm, los dos hombres amigos íntimos, cuasi hermanos, que han compartido, además, unos estudios universitarios similares y una misma profesión académica, o quizá mejor, una misma vocación intelectual con rasgos de riesgo y radicalidad. En efecto, cuando la señorita Mertens le reprocha a Thomas la parcialidad con la que éste tilda a Anselm de fracasado y de farsante, aquél no puede menos que replicar diciendo que, a pesar de su maldad y su desmerecimiento, en la vida ha tenido un verdadero amigo, un único amigo, y ese fue Anselm (p. 15). La confesión inversa también se halla en la obra: Anselm, a riesgo de ofender a Maria, y justamente cuando más interés tiene en enamorarla, le dice que quiere mucho más a Thomas que lo quiere ella, a pesar de ser su esposa, "porque soy mucho más parecido a él" (p. 28).

Aquí está la clave de la cuestión: también ellos se asemejan tanto que casi parecen idénticos y podían confundirse; ambos fueron tan amigos que incluso ahora casi no pueden hablar uno del otro sin caer en odiosas e innecesarias comparaciones, como le reprocha Maria a su marido. No obstante, Thomas está dispuesto a jugarse su futuro por defender a su amigo (p. 16), pero éste se siente ofendido por la posible condescendencia que aquél muestra con Josef: viven incitándose a saltar en el vacío, a superar las apuestas, en una huida hacia adelante que no tiene reposo, porque depende del movimiento ajeno. Las tensiones entre ambos derivan de su difícil búsqueda de peculiaridades e idiosincrasias personales que les diferencien del compañero tanto en lo profesional como en lo vital. En este campo integral de los afectos, los sentimientos y el sexo las dos mujeres Maria y Regine, que pudieron ser, que son o que van a ser -según las circunstancias cambiantes del drama- las hermanas-amigas, esposas o amantes respectivas, les provocan un insoportable juego de repeticiones que acabará transformando la vieja amistad en definitivo odio, inevitable por culpa de unos omnipresentes celos inconfesables. Como si estuviera borracho, Thomas lo expresa con desgarradora lucidez: "Se tienen amigos para no volverse vanidoso. No te dejes engañar. No es en absoluto cierto que uno llegue hasta causar la muerte por culpa de las diferencias. ¡La similitud es lo terrible! La envidia, porque uno quiere ser diferente y, sin embargo, se sigue formando parte de *un mismo* bloque. ¡Reconócelo, Anselm!" (p. 55).

Esa relación especular de amor-odio entre Thomas y Anselm también

explica con gran claridad uno de los rasgos más sobresalientes de las relaciones que los humanos entablamos para con nuestros respectivos "dobles", a saber, que toda la lucidez y exactitud que ganamos en aquello que percibimos frente a nosotros se suele corresponder con una deplorable miopía y confusión en lo que respecta a nuestra propia persona y carácter. Las circunvoluciones que recorre el inteligente y celoso Thomas son un magnífico ejemplo de tal disimetría -o las reflexiones de Regina en torno a su hermana-, pero no es éste el momento de atender la sabia filigrana que el agudo Musil va desgranando con sutileza y humor a lo largo de las diferentes escenas de su obra. En ella todos los personajes principales suelen hablar con acierto y perspicacia de los demás, pero parecen ciegos e ilusos en lo que atañe a sus propias reacciones y vulnerabilidades.

V. El "doble", los vivos y los muertos

En el texto son continuas las alusiones a Johannes, el marido muerto, cuya imagen se cree ver todavía por la casa una y otra vez, como si siguiera vivo, y como si sus sucesivos sustitutos no hubieran sido sino pobres variaciones de su añorada figura, "dobles" de su inolvidable presencia, malas copias o sombras de su idolatrado perfil. En esta perspectiva, hasta el insinuado posible suicidio final de la desconsolada viuda parece que podría brindar un atajo para su ansiado reencuentro con él.

En efecto, quizá la primera modulación y la más estricta de la figura del "doble" que aparezca en toda la obra sea ese espectro del difunto Johannes, el "doble" que posibilita la invención de que una esposa haya estado engañando a su marido con un muerto (p. 8), o que parezca que esté invitando al marido difunto a que asista a su posterior viaje de bodas o de noviazgo (p. 10), e incluso que se haya tenido que retornar a la residencia de antaño, porque su fina conciencia de viuda le impone guardar fidelidad a un muerto (p. 13), al menos para vivir el amor físico en el mismo lugar en el que aquél lo hacía. Gracias a este fantasma una persona ausente se hace presente, un muerto revive.

La definitiva ausencia de Johannes -su original o su modelo- del mundo de los vivos es un rasgo terrible que caracteriza de modo excepcional la especificidad de este "doble" fantasmagórico: ciertamente, contra él no se puede luchar, peor aún, conforme pasa el tiempo su rescoldo se idolatra y se

magnífica empequeñeciendo y vulgarizando la cotidianeidad de sus sustitutos y sucesores. Regine, tercamente, tan sólo retiene la juvenil coloración de esa relación, que también tuvo que tener sus desencuentros, porque parece que la muerte de Johannes no fue ninguna enfermedad o accidente, sino un suicidio, e incluso un suicidio provocado por la insatisfacción, la incompreensión y la infelicidad. No obstante, contra su mitificada vigencia nada pueden los demás esposos o amantes vivos, aquí vuelve a suceder lo que con humor también insinuaba Borges en "El impostor inverosímil Tom Castro", que el desconsuelo de la pérdida es tan insoportable que a veces se prefiere el fantasma de la impostura a la nada del facsímil. Por lo tanto, ha de ser la viuda quien recomponga el vacío de sus carencias y el límite de sus recuerdos afirmando la vitalidad y la veracidad de sus amores presentes y de sus perspectivas de futuro. Anselm lo ha tenido que aprender en propia carne, cuando se encontró de sopetón con la historia de las apariciones del difunto al entrar en la casa en que vivió. A Maria le confiesa que Regine "se relacionaba con este muerto como si fuera un ángel de la guarda que estuviese vivo. ¡Pero que no la protegía de nada, de nada! Es una persona que carece por completo de relaciones verdaderas con otras personas"(p. 31). El espectro de Johannes ha de estar presente cuando ella se entrega a otras personas, con lo cual esa fantasía se contagia y el fantasma le ha llegado a afectar hasta a él mismo, admite Anselm (pp. 43-44). E idéntica sensación le desazonaba al joven criado Stader, que se sintió siempre un mero representante, un sucedáneo de su difunto amo, ya que Regine le contaba que su amor hacia él tan sólo iba dirigido al bienaventurado señor Johannes (p. 37), bella invención que -dice Stader- despertó más tarde las aptitudes para la psicología de este futuro empresario. Hasta Josef se ha sentido perturbado por las incesantes intromisiones del vívido recuerdo de ese espectro, que convertían su matrimonio en una cadena de adulterios (p. 59).

De acuerdo con todos los certificados forenses es verdad que Johannes está bien muerto y enterrado, pero de acuerdo con los sentimientos y las visiones de Regine también es verdad que a veces sigue vivo y visible, de manera que ésta todavía le siente al hacer el amor en determinada estancia, como cuando se entregaba a Stader -dice- incluso "como una perra" (p. 38). La relación con el difunto es "casi real. Probablemente es mucho más real" que otras cosas, dice ella (p. 8), es una relación verdadera, mientras que la mantenida con su criado no lo fue, aunque existió (p. 38). Así pues, esta peculiar versión de la figura del "doble" replantea la cuestión de la verdad y

de la mentira, y lo hace resituándola en un ámbito de compleja verificación: no bastan las constataciones externas para eliminarlo, porque en su constitución y en su persistencia también intervienen, y con máxima fuerza, las intenciones y los sentimientos, los deseos y las figuraciones, el mundo íntimo. Las mentiras, por lo demás, como dice Anselm, no son verdades, pero menos eso, lo son todo, son "la añoranza de países de ensueño que se desvanece entre leyes extrañas" (p. 52). El espectro del marido fallecido como "doble", por lo tanto, no es ninguna cuestión de la exclusiva incumbencia de la medicina legal, sino de la vivencia de un nuevo y verdadero amor que le posibilite a la viuda reinterpretarlo y comprenderlo - como parece insinuar Anselm- y para ello ha de sentirse seducida, fascinada y enamorada, y eso requiere fantasía y arte.

En nuestra opinión -y al margen de posibles detalles biográficos que quizá afectaran la vida íntima de Musil con su mujer, la cual había tenido que sufrir una tragedia similar, e incluso al margen de la fidelidad psicológica con la que haya podido reconstruir un caso patológico determinado-, esta versión, la más extrema de las vistas, del "doble", la del espectro o fantasma de un muerto que agosta el frescor del amor, y justamente por sus rasgos enfermizos, permite introducir una distinción entre los "dobles": los hay positivos y sanos, como el candente recuerdo de la juventud, y los hay negativos y enfermizos, como esta quimera vampirizante. Pronto ampliaremos nuestro comentario.

VI. Los "dobles" y el espacio, los espacios y el "doble"

La figura del "doble", en la medida en que es una imagen que está situada, que necesariamente se halla en un determinado lugar, también tiene relaciones evidentes con el espacio: en efecto, un mismo edificio, mejor aún, una misma habitación, y hasta una misma cama -como sabía ya la homérica Penélope- puede ser el inmutable y permanente escenario de una serie de relaciones similares, como sucede, por ejemplo, con determinada vieja habitación de la casa familiar, que antes era el dormitorio de los padres, luego fue la suite nupcial de una hija -nos referimos al nido amoroso que antaño cobijó a Regine con su primer marido, Johannes-, y posteriormente es la alcoba que está siendo ocupada por la otra hija y por su esposo -esto es, por el matrimonio formado por Maria y Thomas.

Esta referencia espacial a un mismo lugar se refuerza con el recuerdo de las variaciones que ha ido sufriendo la figura del *partner* en una misma biografía sentimental, por ejemplo, la de Regina, a saber: su compañero sexual antaño fue el primer esposo, Johannes; luego, el criado Stader; después, el segundo esposo, Josef; y finalmente el amante Anselm, por no citar, además, las familiares escaramuzas con Thomas y los apasionados besos que se intercambian cuando reconocen su repentina soledad. El hecho de que esos acercamientos se nos vayan desarrollando sobre el mismo escenario en el que antes tuvieron lugar la mayor parte de esas relaciones - todas, menos quizás las protagonizadas por Josef- es algo que a todas las refuerza, puesto que parece que vuelvan a hacerse presentes, o, en todo caso, que nos sintamos incitados a imaginarlas con toda la pasión que las corporalizó precisamente en ese mismo espacio que tenemos ante nuestros ojos. Esta vivencia de los espectadores tan sólo es el remedio de la que, por su parte, representan tener los actores-protagonistas, lo cual justifica las finas indicaciones acerca del decorado por parte del escritor e implica un exquisito cuidado por parte de cualquier director: el “doble” se materializa, como acabamos de ver, en un entorno concreto. Tan es así que el retorno a su antigua casa le provoca alucinaciones a la hipersensible Regina, pero hasta el mismo Anselm, cuando comienza a sentirse enamorado de Maria, ni siquiera puede atravesar la habitación de matrimonio que ella ocupa. ¿Qué le pasa por la mente? Literalmente, “¡que ella ha dormido allí durante años!” (p. 32).

No hace falta insistir en que esta concreción espacial afecta también a los objetos que en tal lugar se relacionan con la figura del “doble”, por ejemplo, el armario de la habitación en la que Regine vivió con Johannes (p. 38). Cuando ella está sola cree en ocasiones que adopta los gestos de su difunto esposo y hasta se ha de levantar, abrirlo y mirar para librarse del maleficio: el fantasma habita en fetiches.

VII. El doble y el rol social, o las servidumbres de la profesión

H. Arntzen, uno de los mejores comentaristas de la obra de Musil, subrayó la disparidad que existe entre los diferentes personajes de este drama desde el punto de vista profesional. Ya lo indicamos en nuestra presentación, aprovechando en parte oportunas sugerencias de P. Madrigal. Bien cierto, tres personajes tienen prácticamente resuelta su situación laboral y se identifican

con el papel social que su trabajo les otorga, el funcionario ministerial Josef, el propietario de la agencia de detectives "Newton, Galileo & Stader" y la señorita Mertens, a pesar de que ésta aún tenga la condición de candidata, pues no hace prácticamente otra cosa en la vida, es una soltera consagrada a sus clases. Otros tres carecen de profesión, las dos hermanas, típicas mujeres de su casa burguesa, dedicadas a su hogar y a sus maridos, de quienes dependen, y el inestable Anselm, que ya tuvo problemas como estudiante y fue expulsado de la Universidad, si bien luego fue readmitido y obtuvo el doctorado y hasta un contrato de interino, pero sólo permaneció un año en el trabajo. A Maria le confiesa que ha sido también monje en un monasterio del Asia Menor, en el Monte Akusios, aunque queda en penumbra su vida posterior, excepto que está casado y le envía cartas a su mujer, y que oscila entre extremos, como la droga y el naturismo. Entre ambos tríos se balancea Thomas, que está ya a pocos meses de obtener una cátedra universitaria, pero su suerte depende del apoyo que pueda recibir de su poderoso cuñado. Varias de sus reacciones a lo largo de la obra se comprenden como intentos desesperados de reafirmar su libertad y su autonomía moral, otras, sin embargo, como prudentes manifestaciones de respeto y de consideración para con su influyente familiar a fin de que le siga considerando su candidato indiscutible.

Muchas son las situaciones que Musil presenta analizando el peso que la profesión tiene sobre los miembros de la sociedad en la que vivió. La personalidad está tan condicionada por ese rol que hasta los trabajadores más afortunados, como Stader, luchan para que no se les reduzca a su función laboral, que no se les confunda con ese "doble" que amenaza con tragarse todo lo que son y podrían ser: él es un detective competente, pero también mantiene su veta de artista, como antes tampoco fue solamente un mero criado (p. 34), puesto que por las noches trabajaba como cantante y poeta (p. 33). La dedicación a "sus labores", típica de las amas de casa, no simplifica menos la vida posible de esas mujeres, atrofiada por la rutina, pues, como Anselm expone sirviéndose de una figura nietzscheana, asumen la mentalidad de la bestia de carga, con la que lo aceptan todo, niños y enfermos, hombres y una especie de suicidio a fuego lento en la cocina (p. 20). Y los triunfadores, esto es, los altos funcionarios, de poco pueden presumir, porque viven para la esfera pública y no hacen sino confundirse con el ejercicio de su profesión, como si creyeran que la felicidad sólo consistiese en matarse a trabajar, por decirlo con la fórmula que Regine emplea para

diagnosticar lo que le sucede a su marido (p. 13). De ahí que los tres personajes “situados” sean quienes más ridiculizados queden por su torpe engreimiento y su demediada y unidimensional forma de vida.

El contraste entre las ilusiones de la juventud y las rutinarias limitaciones de la madurez permite replantear la perspectiva habitual, condicionada socialmente, en torno a lo que se denomina éxito -o fracaso, tanto da, ya que ambos son las dos caras de una misma moneda: para unos burgueses -todos los personajes de esta obra son miembros de esta clase social- alcanzar lo que se quiere no es tan difícil, uno empieza poco a poco, las cosas cuestan al principio y van lentas, pero después se produce como una caída acelerada hacia arriba, y, si no se cometen imprudencias, hasta se consigue ser catedrático de universidad, dice Thomas con evidente sorna. A continuación, admite con sinceridad que “en la vida no he conocido nada tan vergonzoso como el éxito” (p. 10). Lo bien cierto es que son las dos hermanas y los dos hombres que todavía carecen de puesto fijo los únicos que manifiestan juventud, esto es, que todavía mantienen abiertas unas cuantas posibilidades de realización. Hay que admitir que son un tanto caóticos, pero ello no significa más que reconocer que son los únicos que todavía albergan estrellas danzarinas en su interior. Convendría añadir que tampoco permiten que sean las normas morales al uso las que les cercenen su legítimo y arriesgado ejercicio de las relaciones personales y, más en concreto, de la sexualidad.

VIII. El doble y el arte

Quedan por tratar otras modulaciones del tema del “doble” que aparecen brevemente en la obra, por ejemplo, el disfraz, que, como es bien sabido, permite que a uno se le tome por otra persona, bien sea aquella a la que uno se desea parecer y con la que quisiera que se le confundiera -como hace Júpiter en la obra de Plauto-, o bien sea que uno no desee que se le reconozca, como sucede con la ayuda de las máscaras y antifaces. En *Die Schwärmer* la primera aparición en escena del detective privado Stader tiene lugar bajo esta forma, con unas grandes gafas azules y la expresión del rostro afectada (p. 33). Y sus pesquisas detectivescas quieren ser un “arte detectivesco del disfraz” (p. 88). Ahora bien, hay una versión del “doble” que pasa desapercibida, cuando quizá sea la más importante de todas, a saber, el propio teatro, la obra misma, el arte.

En efecto, ¿qué es una obra de teatro sino un "doble" de la vida? ¿Acaso no nos vemos duplicados ante nosotros mismos gracias a los actores? ¿No es el escenario como un espejo que nos reproduce? A ello alude Musil cuando subraya desde el comienzo que la escenificación de la obra debe resultar, "tan imaginaria como real", ha de ser un producto que pertenezca en igual medida a la fantasía (*Einbildung*) y a la realidad (*Wirklichkeit*).

Esta indicación es fundamental: estamos ante el tratamiento necesariamente artístico de facetas de los seres humanos y de problemas de su personalidad que ningún bisturí, ninguna prueba anatomo-patológica, ningún reactivo químico ni ningún microscopio, aunque tuviera la máxima potencia de visión que los mejores adelantos de la física y la electrónica le pudieran proporcionar, nos permitirían detectar y abordar. El ingeniero, matemático y psicólogo Musil está como pocos en óptimas condiciones para indicar que el arte y la literatura en general, y el teatro en particular, no son excrescencias superfluas, sino los únicos medios de que disponemos los humanos para presentar de algún modo sugerencias tan sutiles y evanescentes, pero tan perseverantes e irremplazables, como las contenidas en el tema del "doble". Las ficciones también son sueños que dicen la verdad. El lugar ontológico de ese "doble" que es la obra de arte, nos insinúa el escritor, es -valga la formulación- a la vez empírico y transempírico, es una irrealidad real, un objeto imaginado, un sueño hecho tridimensional y corpóreo gracias a los actores. Esta característica del arte la comparten también el conjunto de esas fantasías ineludibles y polivalentes que componen la serie de variaciones que hemos expuesto de la figura del "doble".

A pesar de su fuerza expresiva y de su profunda cultura, el literato Musil no confía demasiado ni en las fórmulas verbales, ni menos aún en el mero pensamiento, ya que insiste en la inexplorada y movediza región de los sentimientos, en ese territorio de lo no-racioide que merece todos nuestros esfuerzos y el pleno compromiso de toda nuestra razón para iluminarlo a través de la obra de arte, de las circunvoluciones de la ficción. El amor, el éxtasis, el salto hacia lo desconocido, el intento en favor de lo todavía no real, esto es, de lo que aún es posible puesto que sigue inexistente, ello se alcanza con gestos, creencias, decisiones y sentimientos que atraviesan la personalidad integral y que rebasan la mera esfera de lo lingüístico-conceptual. De ahí las confesiones que pone en boca de varios de los personajes, como Regine, que dice: "de algún modo, lo que uno piensa será falso" (p. 10), y también afirma: "todos vosotros podéis hablar, y de esa forma ayudaros. Yo

no quiero. Para mí, las cosas sólo son verdaderas mientras callo” (p. 10). O Thomas, que reconoce que su amigo Anselm admite que lo ilógico y carente de sentido “podría ser...” si se tuviese un “exceso de sentimiento. Deja entrever vivencias extraordinarias. Se rodea y rodea su vida de misterio” (p. 12). El mismo Anselm confiesa que “cuando se cree, se tropieza. ¡Pero la vida acaba cuando se deja de creer!”(p. 21) y también que “todos los pensamientos son falsos y por ello han de ser creídos, ¡por personas ardientes!” (p. 26).

Aquellos personajes que simbolizan la opción de una vida dedicada a la ciencia, o al trabajo científico, como el profesor Josef, tampoco se libran de la figura del “doble”: escinden su mundo entre lo objetivo y exterior, que es aquello a lo que juzgan importante, y lo subjetivo e interior, que menosprecian, tal vez porque no lo saben ni lo pueden dominar. Así las cosas, en el ámbito privado soportan como corderillos las discusiones y los caprichos, pero luchan con todas sus armas y su poder contra cualquier atisbo de escándalo público (p. 13). Por otra parte, se impone constatar que si la convivencia está llena de situaciones tragicómicas como las descritas en esta obra, ello sucede en gran medida porque los asuntos entre los seres humanos no son como parecen ser, ya que cada cual se manifiesta asumiendo determinado rol, poniéndose una máscara, ofreciendo una imagen que a menudo no coincide con lo que se es, o con lo que se cree ser, y de ahí que se produzcan los engaños y mentiras, se lleven a cabo seducciones y abandonos, fascinaciones y decepciones, amistades y hostilidades, y que comiencen las acusaciones cruzadas: X es un farsante, un vampiro, un aventurero, un enfermo, un tonto, un perturbado o un loco, a la vez que las respectivas réplicas exculpatorias: Z es un mártir, una santa, un niño, un alma hipersensible, un ingenuo, un inocente. En cualquier caso, es indispensable plantear la cuestión de la verdad y de la veracidad, así como reconocer el misterio que sigue abierto ante toda acción que merezca ese nombre: el recurso del “doble” permite tanto el que se ejecute, como el que se la comprende, se la juzgue y hasta se la tenga como referente ulterior.

Hacia una teoría del “doble”

Hay “dobles” constructivos y “dobles” perversos, como el amor y los celos, o la juventud y los espectros, respectivamente, como hemos visto.

También hay obras de arte que transforman y exploran, y otras, como el kitsch, que embrutecen y repiten lo ya consabido. ¿Por qué? El problema es arduo. Para plantearlo podemos usar una significativa distinción de raigambre platónica, que debemos a sugerencias de la profesora Remedios Ávila. En efecto, hay "dobles" que sirven de modelos para nuestras acciones, que las guían y perfeccionan, como hacían las Ideas en varios diálogos del filósofo ateniense. Para él, el mundo verdaderamente real y original era el mundo inteligible, mientras que el mundo sensible se limitaba a ser su copia o "doble": las Ideas son los modelos o paradigmas perfectos, eternos e imperecederos de las cosas de nuestro mundo cambiante e irregular. Y las obras de arte típicamente representativas, como las pinturas y las esculturas, tan sólo venían a ser un tipo inferior de copia o de "doble" que imitaba las cosas sensibles, esto es, que tomaba por modelos a imitar a una serie de imitaciones, no de verdaderas realidades, con lo cual se degradaban los resultados. Justamente por ello las meras obras de arte, o imitaciones de lo sensible, por aparentemente hermosas que sean, no deben convertirse jamás en genuinos modelos para las acciones humanas, ya que, por el contrario, corren el riesgo de distorsionar las conductas, porque no son más que simulacros, espectros o ilusiones, sombras en la pared de la caverna, artefactos perversos.

Nosotros podríamos aplicar este esquema a la obra de Musil. Ello implica que, por fidelidad a las propuestas de este autor, abandonemos la metafísica fundamentación de su jerarquía vertical, típica del idealismo platónico. Habría que transformarlo, habría que resituar sus elementos, por ejemplo, como sigue: las acciones que llevamos a cabo los humanos - nuestra vida en el mundo real- siempre requieren de la presencia de "dobles", esta es una característica inevitable de nuestro obrar, uno de sus componentes estructurales, parece indicarnos el autor de *Die Schwärmer*. Ahora bien, dichas acciones pueden guiarse por "dobles" que nosotros construimos y que denominaremos como modelos, paradigmas, o iconos, que son aquellos modelos que destacan por su fuerza y excelencia, son las vidas que soñamos y tomamos como ejemplo, las personas a las que amamos y con las que decidimos convivir, los valores por los que apostamos o las utopías que alientan nuestros cambios y nuestras esperanzas. He aquí el "doble" del amor, por ejemplo, o el de la juventud, el del "éxtasis" o el de la religión -el "reino milenarista", solía decir Musil. Pero también nuestros actos pueden echarse a perder, reiterarse hasta el aburrimiento, reducir sus potencialidades o

enfermar si se guían por otro tipo de “dobles”, como los simulacros, los espectros y los fantasmas, que llevan a los miedos, los odios, los celos y los adocenamientos.

La verdadera dificultad de esta propuesta radica en que no sabemos *a priori* el lugar que le corresponde a un “doble”, no tenemos -según Musil- criterios fijos que discriminen su bondad, no hay brújulas para detectar el norte de los paradigmas y el sur de las caricaturas. Es impropio asumir las escalas de valores trazadas por la moral imperante, porque se desea cambiar, transformar, innovar. El arte, por lo demás, en la medida que es una fuente de creación de “dobles”, no tiene normas de antemano para su labor, trabaja con imponderables, atiende casos peligrosos y hasta obscenos que se escabullen en su rabiosa individualidad de lo susceptible de estudio científico, de lo ya conocido y reiterable. Ahora bien, en la medida en que como modelo también puede crear nuevas realidades, en esa medida el arte es absolutamente necesario para vivir más a fondo y con superior vigor, en esa medida es una fuente de sugerencias y de vitalidad, y no la deplorable fábrica de simulacros que criticó Platón.

Los límites de la ciencia ante el “doble”

No quisiéramos acabar sin decir cuatro palabras sobre las sugerencias que este texto contiene sobre la metodología adecuada para estudiar una figura tan sutil como el “doble”. Para abordar este tema la ciencia moderna, la ciencia con refrendo académico, la ciencia que se sirve de demostraciones y explicaciones, de teorías hipotético-deductivas y de verificaciones empíricas, al igual que de frecuencias estadísticas y de leyes universales, esa ciencia tan exitosa en el mundo natural y en sus concreciones técnicas, para tales menesteres tiene muy pocas capacidades y aptitudes, como Musil se encarga una y otra vez de ironizar y de satirizar, hasta en el mismo vocabulario. El ámbito de lo más personal, el de los sueños, las convicciones y las decisiones, el del amor, el de las relaciones especialísimas con un paisaje y una casa y unos objetos con los que se ha ido desplegando toda una biografía, o la incomprendida rebelión -o el rechazo- con lo que es aceptado por todo el mundo, esa esfera de posibilidades abiertas que viene con cada nueva generación y cada nueva vida, y con cada genuina obra de arte, es decir, de verdadera creación, todo ello manifiesta un abanico de sorpresas y de

ilusiones que va más allá de lo que conocemos y somos capaces de explicar, aunque luego se fracase en el intento de realizarlas. La búsqueda de este "otro estado" caracteriza la veta más peculiar del artista Musil, el intempestivo escritor que no se cansaba de apostar por el ámbito abierto de las posibilidades. Para él, la realidad son complejos de fuerzas en dinámica interacción, tal y como insinúa la ontología del maduro Nietzsche, su maestro, con lo cual es posible vivir lo que todavía no ha sido intentado, lo hasta ahora inconcebible e impensado, lo futuro, o al menos se puede anhelarlo y combatir por ello. En ocasiones, alguno de los personajes de este drama acierta a formularlo con bastante claridad, por ejemplo, Regine en el primer acto: "*todo* ser humano viene al mundo con fuerzas para las vivencias más inauditas. Las leyes no le atan. Pero luego la vida siempre le deja elegir entre dos posibilidades, y él siempre siente: hay una que aquí falta; siempre falta una, esa tercera posibilidad que todavía no ha sido encontrada. Y uno hace todo lo que quiere, pero nunca ha hecho lo que quería. Al final, uno pierde el talento." (p. 7). O Anselm, quien subrayando los límites del ejercicio de la razón que practica Thomas defiende su propia actitud de esta manera: "Las fuerzas entre los rostros de las personas, entre las golondrinas en otoño, las fuerzas indemostrables, aquellas del calor, del rubor, incluso las existentes entre los caballos de un establo, las de la convivencia amistosa u hostil, esas... quizá las conozca... Pero las verdades que sólo pueden comprenderse en instantes de profunda emoción y que saltan como una chispa entre dos personas, en esas verdades no confía" (p. 29). Poco después añade: "Con el entendimiento no se capta absolutamente nada, ni siquiera el estar ahí de una piedra, todo se capta tan sólo mediante el amor. En un estado de acercamiento y en un grado de afinidad que carecen de nombre. La relación hombre-mujer no es más que uno de sus casos aislados que ha sido sobrevalorado" (p. 30).

Ahora bien, junto a esta vertiente afirmativa que dibuja la compleja meta hacia la que Musil apuntaba, meta que apenas se puede expresar a no ser con una especie de "teología negativa", encontramos finísimos análisis de los límites e impedimentos de las ciencias establecidas. La agencia de detectives fundada por Stader es un buen modelo: dotada de los más modernos métodos y medios, desde la estadística y la teoría de probabilidades hasta el psicoanálisis y la psicología experimental, en toda acción busca sus elementos científicos y el cumplimiento de leyes eternas (p. 35), de manera que se le pone cerco al dominio de lo pretendidamente personal y casual. Ahora bien, para obtener las informaciones no sirven las componendas, todo vale, el

soborno, la prostitución, el robo o las delaciones. Prácticas de poder que insinúan molestas similitudes que esta agencia que se quiere científica y eficiente comparte con las instituciones académicas, en las que un catedrático puede ejercer de amo y señor de la ciencia y considerar a sus colaboradores como meros siervos o criados, e incluso amenazar a quienes están pendientes de obtener su plaza en unas oposiciones con hacerles perder su empleo y arruinarles la carrera, como explícitamente lo reconocen de su excelencia el profesor Josef tanto su esposa Regine como su cuñado Thomas (p. 9). Musil aplicaba ya su bisturí de artista para denunciar esas opacas relaciones que nos sujetan entre la verdad, la ciencia, el poder y la profesión. De ahí que en su obra oigamos los gritos que determinada situación política produce en los cuerpos de sus administrados.

© 2000 - Tutti i diritti riservati

A handwritten signature in black ink, consisting of the letters 'Fom' in a cursive, stylized script.

ISBN 88-7949-226-8

*Ai sensi della Legge sui diritti d'autore tutelati dal Codice Civile
è vietata la riproduzione di questo libro, o parte di esso, con qualsiasi mezzo
(elettronico, meccanico, per mezzo di fotocopie, microfilms, registrazione, ecc.)
senza la preventiva autorizzazione scritta*

INDICE

<i>Presentación</i>	pág 7
Joan Alfons Gil Albors, <i>Palabras inaugurales</i>	” 11
Vicent Amer Blanch, <i>Paraules inaugurals</i>	” 13
Karen Andresen, <i>Dos veces Amphitryon de Georg Kaiser.</i> <i>Ideas e ideales en el contexto bélico de 1943</i>	” 15
José Vicente Bañuls Oller, <i>Dualidad dramática y conflicto trágico</i>	” 31
Carmen Bernal Lavesa, <i>El motivo de la suplantación de personalidad</i> <i>en la técnica compositiva de Plauto</i>	” 45
Héctor Brioso Santos, <i>El doble en el teatro de Tirso de Molina</i>	” 67
Luisa Campuzano, <i>La Hécuba (1976) de Luisa Josefina Hernández</i> <i>(México, 1928)</i>	” 85
Patricia Crespo Alcalà, <i>La dualidad del Edipo de Sófocles</i> <i>a través de τύφος/δέρομαι</i>	” 97
Nel Diago, <i>El Amphitrión de Timoneda: recreación y originalidad</i>	” 115
Ana Iriarte, <i>Los hijos de Edipo: simetría y enfrentamiento</i>	” 139
Juli Leal, <i>La apoteosis de Alcmène</i>	” 153
Joan B. Llinares, <i>Notas sobre el tema del “doble” en “Die Schwärmer”</i> <i>de R. Musil</i>	” 175
Aurora López, <i>El arquetipo de Penélope en el teatro: Plauto, Buero Vallejo</i> <i>e Itziar Pascual</i>	” 207
Elina Miranda Cancela, <i>Para una teoría de la comedia</i>	” 227
Carmen Morenilla Talens, <i>Las dos caras de Teseo</i>	” 241
Reinhold Münster, <i>Identidad bajo la dictadura: Heiner Müller y Peter Hacks</i>	” 259
Jaume Pòrtulas, <i>Eurípides, Teseu i la democràcia bel·licosa</i>	” 277
Berta Raposo Fernández, <i>Amphitryon de Heinrich von Kleist:</i> <i>el dios dubitativo y la criatura confusa</i>	” 307
Francesco De Martino, <i>Il “trucco di Zeus” e il motivo dell’ “uno in più”</i> ..	” 317
Jordi Redondo, <i>Pílades, doble d’Orestes, o l’ emancipació d’ un personatge</i> ..	” 371
Macia Riutort, <i>El doble oscuro: ¿Horror o liberación?</i>	” 393
Bernhard Zimmermann, <i>Identität und Charakter in der alten Komödie</i> ...	” 415
J. Vte. Bañuls y C. Morenilla, <i>Anfitrión y sus hermanos</i>	” 425
<i>Index auctorum</i>	” 451

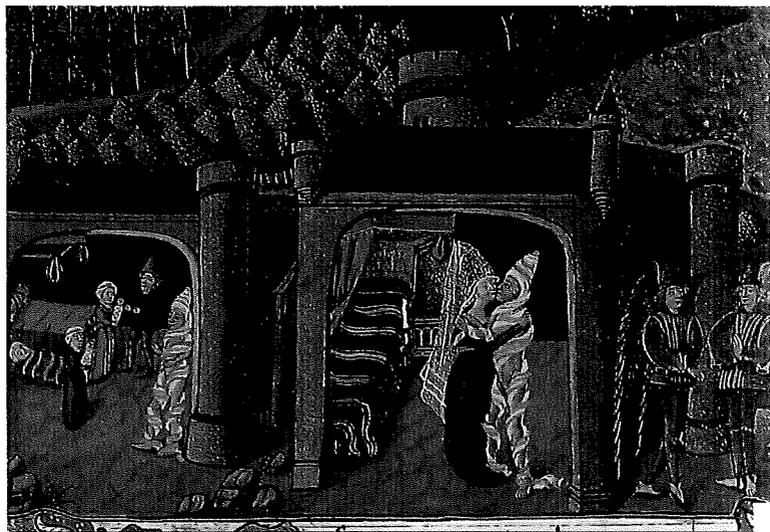
LA DUALITAT EN EL TEATRE

a cura de
Karen Andresen, José Vicente Bañuls
i Francesco De Martino



Levante Editori-Bari

leRane



27